CULTURAS
Página/12



SAMUEL BECKETT







Una fatiga que no es de este mundo

El 10 de octubre de 1964 los académicos suecos esperaban que Jean-Paul Sartre llegara a Estocolmo para recibir el Premio Nobel; recibieron un telegrama, en el que el filósofo francés se excusaba por no tener frac, y rechazaba el galardón. Otro jueves de octubre, pero en 1969, los académicos suecos esperaban que Samuel Beckett llegara para recibir su Premio Nobel de Literatura: llegó un secretario, que aceptó el premio en nombre del autor y embolsó el cheque. Obligado, por ley, a aceptar la recompensa, Sartre la donó a la guerrilla venezolana. Samuel Beckett, no. Desde la tribuna, el gesto de Sartre es el más valioso; desde los filósofos que han tuteado la nada cósmica, el de Samuel Beckett es el más verdadero, por su desesperanza. Desde quienes lo frecuentan en su producción —narrativa, teatro, radioteatro, esquemas de films—, la travesura contra las ceremonias académicas urdidas por Beckett es otro de los mojones de su obra. Una obra tejida por los bruscos cambios de frente: de la catarata de palabras porque sí, porque están, a los parcos diálogos apoyados en la mímica, o a la densa puntería del silencio. "La muerte es a un tiempo ineluctable e imposible" —escribe Jenaro Talenns, hacia 1976, prologando textos de Beckett en *Pavesas*, que acaba de publicar Tusquets—. "El hombre no morirá nunca porque ya está muerto. Todo se degrada y camina hacia la inmovilidad, el silencio, la nada, pero sin alcanzarlos."

Es ese gesto heroico de asumir la casi inexistencia individual —y por lo tanto la inutilidad de una pasión que sin embargo no puede ser borrada—, el que asombra justamente a E. M. Ciorán, artífice conceptual de los "agujeros negros" del alma, personaje enclaustrado en un saber al que, en algún libro —*Desgarraduras*— mostró al borde de la disolución; tampoco es casual que las notas de E. M. Ciorán sobre Samuel Beckett que se publican en este suplemento se llamen *Algunos encuentros*: son pocos, los lobos no suelen tener largas charlas de café.

Nacido en 1906, en un suburbio de Dublín, Beckett supo del imperio que estaba construyendo James Joyce, y hasta fue su secretario. Con una sola de las variantes propuestas por Joyce —la repetición de ciertos lenguajes, el vacío de ciertas celebraciones— Beckett construyó su propia fortaleza: desde la trilogía novelística *Molloy, Malone muere* y *El innombrable*, hasta su famosa obra de teatro *Esperando a Godot*, desde textos tan cortos que apenas admiten la encuadernación, hasta obras para escenario como *Acto sin palabra II*, que se publica aquí. Como bien lo demuestra Máximo Soto en un artículo, la influencia del solitario Beckett enriqueció la creatividad de muchos autores argentinos.

"Desde que conozco a Beckett me he preguntado frecuentemente sobre la relación que puede haber entre él y sus personajes."

ALGUNOS ENCUENTROS

Por E. M. Ciorán

Para adivinar a ese hombre *separado* que es Beckett, habría que insistir en la expresión "mantenerse apartado", divisa tácita de todos sus instantes, en la soledad y pertinacia subterránea que ella supone, en la esencia de un ser fuera de todo, que prosigue un trabajo implacable y sin fin. El budismo dice de quien busca la iluminación, que debe obstinarse tanto como "el ratón que roe un féretro". El verdadero escritor realiza un esfuerzo semejante. Es un destructor que *aumenta* la existencia, que la enriquece minándola.

* * *

"El tiempo que debemos pasar en la tierra es demasiado pequeño para que podamos ocuparnos de algo más que de nosotros mismos." Estas palabras de un poeta se aplican a todo aquello que rehace lo extrínseco, lo accidental, lo *otro*. Beckett o el arte inigualado de ser uno mismo. Sin embargo, ningún orgullo aparente en él, ningún estigma inherente a la conciencia de ser único: si la palabra *urbanidad* no existiese, habría que inventarla para él. Cosa apenas verosímil e incluso monstruosa: no habla mal de nadie, ignora la función higiénica de la malevolencia, sus virtudes saludables, su cualidad de purgativo. Nunca le he oído vituperar a nadie, amigo o enemigo. Es esa una forma de superioridad por la que le compadezco y por la cual debe inconscientemente sufrir. Si a mí me impidieran maldecir a la gente, ¡qué trastornos y tormentos, qué complicaciones en perspectiva!

* * *

No vive en el tiempo sino paralelamente al tiempo. Por eso nunca se me ha ocurrido preguntarle lo que pensaba de algún acontecimiento particular. Es uno de esos seres que permiten concebir que la historia es una dimensión de la cual el hombre hubiera podido prescindir.

Si fuese como sus personajes, si no hubiese conocido el menor éxito, sería exactamente el mismo. Da la impresión de no desear afirmarse en absoluto, de ser tan ajeno a la idea de triunfo como a la de fracaso. "Qué difícil descifrarle. Qué personaje...", me digo cada vez que pienso en él. En el caso improbable de que no escondiese ningún secreto, seguiría pareciéndome impenetrable.

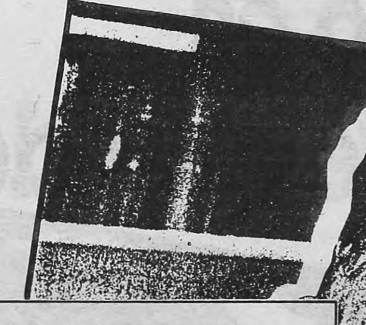
Yo procedo de un rincón de Europa donde los excesos, la confusión, la confidencia, la confesión inmediata, no solicitada, impúdica, son de rigor, donde se sabe todo de todos, donde la vida social se reduce a un confesionario público, donde el secreto precisamente es inimaginable y la locuacidad raya en el delirio.

Ello bastaría para explicar por qué he sufrido la fascinación de ese hombre sobrenaturalmente discreto.

* * *

Pero la urbanidad no excluye la exasperación. Durante una cena en casa de unos amigos, acuciado por preguntas inútilmente técnicas sobre su persona y su obra, se refugió en un mutismo completo y acabó volviéndonos la espalda —o casi—. Antes de que la cena acabara, se levantó de repente y se fue, concentrado y sombrío, como alguien puede estarlo antes de una operación o de un apaleamiento.

Con los escritores que no tienen nada que decir, que no poseen un mundo propio, no se habla más que de literatura. Con él raramente, de hecho casi nunca. Cualquier tema cotidiano (dificultades materiales, problemas de todo tipo) le interesa más, en la conversación, se entiende. En cualquier caso, lo que no tolera son las preguntas como: ¿cree usted que tal obra va a quedar?, ¿qué este o aquel escritor merecen el lugar que ocupan?, ¿quién, de X o Y, sobrevivirá, cuál de los dos es más grande? Las evaluaciones de este tipo le exasperan y deprimen. "¿Qué significa todo esto?", me dijo tras una cena particularmente penosa en la que la discusión degeneró en una grotesca versión del Juicio Final. El evita hablar de sus libros y sus obras de teatro; no le interesan los obstáculos superados, sino los futuros: se identifica totalmente con lo que está escribiendo en cada momento. Si se le pregunta por una de sus obras de teatro, no hablará del fondo, de la significación, sino de la interpretación, de la que imagina hasta los mínimos detalles, cada minuto de la representación, cada segundo casi. No olvidaré fácilmente el brío con el que me explicó un día las exigencias que debe satisfacer la actriz que quiera interpretar *Not I*, donde una voz jadeante domina sola el espacio y acaba sustituyéndolo. ¡Qué brillo en sus ojos cuando *veía* esa boca ínfima y sin embargo invasora, omnipresente! Parecía estar asistiendo a su última metamorfosis, al supremo hundimiento de Pitia...





ACTO SIN PALABRAS

Para dos personajes y un aguijón

Por Samuel Beckett

Nota

Este mimo se representa al fondo de la escena, sobre una plataforma estrecha levantada entre los dos laterales e iluminada intensamente en toda su extensión. De los dos personajes, el primero, A, es lento y poco habilidoso (gags cuando se viste y se desviste), el segundo, B, es preciso y vivo. Por esta razón las dos acciones, aunque B tenga que hacer más que A, tienen, poco más o menos, la misma duración.

Argumento

Sobre el suelo, uno al lado del otro, a dos metros del lateral derecho (visto desde el espectador), dos sacos, el de A y el de B, aquél a la derecha de éste, es decir, cerca del lateral. Al lado del saco B, un pequeño montón de ropas (C), cuidadosamente colocados (chaqueta y pantalón, con un sombrero y un par de zapatos encima). Entra por la derecha el aguijón, estrictamente horizontal. La punta queda inmóvil a treinta centímetros del saco A. Al cabo de un cierto tiempo la punta retrocede, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su sitio, a treinta centímetros del saco. El saco no se mueve. Al poco tiempo la punta retrocede de nuevo, un poco más que la primera vez, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su posición a treinta centímetros del saco. Al cabo de un cierto tiempo el saco se mueve. El aguijón sale.

A, vestido con una camisa, sale a cuatro patas del saco, queda inmóvil, sueña despierto; junta las manos, reza, sueña despierto, se levanta, misma operación, saca del bolsillo de la camisa un pequeño frasco de píldoras, traga una píldora, sueña despierto, traga una píldora, vuelve a guardar el frasco, sueña despierto, va hasta el montoncillo de ropa, piensa, se viste, piensa, saca del bolsillo de su chaqueta una zanahoria grande mordisqueada, la muerde, mastica brevemente, escupe con asco, vuelve a guardar la zanahoria, piensa, recoge los dos sacos y los lleva, titubeando con el peso, al centro de la plataforma, los deposita en el suelo, sueña despierto, se desnuda, (guarda su camisa), arroja la ropa por el suelo sin importarle cómo, piensa, vuelve a sacar el frasco, traga otra píldora, piensa, se arrodilla, reza, vuelve a entrar a cuatro patas en el saco y queda inmóvil. El saco A está ahora a la derecha del saco B.

Después de un cierto tiempo vuelve a entrar el aguijón subido a un primer soporte de grandes ruedas. La punta queda inmóvil a treinta centímetros del saco B. Poco después la punta retrocede, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su sitio, a treinta centímetros del saco. Al cabo de un cierto tiempo el saco se mueve. El aguijón sale.

B, vestido con una camisa, sale a cuatro patas del saco, se levanta, saca un reloj de bolsillo de su camisa, lo consulta, lo devuelve a su sitio, hace algunos movimientos de gimnasia, consulta de nuevo su reloj, saca un cepillo de dientes del bolsillo y se cepilla con energía los dientes, guarda el cepillo, consulta su reloj, se frota vigorosamente el cuero cabelludo, saca su peine de su bolsillo y se peina, consulta el reloj, va hacia la ropa, se viste, consulta su reloj, saca un cepillo de ropa de su chaqueta y se cepilla con energía la ropa, se quita el sombrero, se cepilla con energía los cabellos, se pone de nuevo el sombrero, guarda el cepillo, consulta el reloj, saca la zanahoria del bolsillo de la chaqueta, la muerde, mastica y traga con apetito, guarda la zanahoria, consulta el reloj, saca del bolsillo un mapa del país, lo consulta, guarda el mapa, consulta el reloj, saca una brújula del bolsillo de la chaqueta y la consulta, guarda la brújula, consulta el reloj, recoge los dos sacos y los lleva, titubeando por el peso, a dos metros del lateral izquierdo, los deposita en el suelo, consulta el reloj, se desnuda (conserva su camisa), hace con sus ropas un montoncillo idéntico al del principio, consulta el reloj, se frota el cuero cabelludo, se peina, consulta el reloj, se cepilla los dientes, consulta y guarda el reloj, entra a cuatro patas en el saco y queda inmóvil. El saco B está ahora de nuevo a la izquierda del saco A, como al principio.

Tiempo vacío de acción

Entra el aguijón, sobre el primer soporte de ruedas seguido a cierta distancia de otro idéntico. La punta queda inmóvil a treinta centímetros del saco A. Poco después la punta retrocede, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su posición a treinta centímetros del saco. El saco no se mueve. La punta retrocede al poco tiempo de nuevo un poco más que la primera vez, queda inmóvil un instante, aguijonea de nuevo el saco, se retira, recobra su posición a treinta centímetros del saco.

Tiempo vacío de acción

El saco se mueve. El aguijón sale.

A sale a cuatro patas del saco, queda inmóvil, junta las manos, reza.

TELON

POSICION PRIMERA

CBA ←

POSICION SEGUNDA

CAB ← ⊙

POSICION TERCERA

CBA ← ⊙ ⊙

HISTO

Novelas

Murphy. Lumen, Barcelona, 1970.
Watt. Lumen, 1970.
Molloy. Alianza, Madrid, 1981.
Malone muere. Alianza, 1980.
El Innombrable. Lumen, 1968.
Como es. Lumen, 1982.
Mercier y Camier. Lumen, 1971.
Compañía. Anagrama, Barcelona 1982.

Relatos

Residua. Tusquets, Barcelona, 1981.
Relatos. Tusquets, 1976.
Textos para nada. Tusquets, 1983.
Primer amor. Tusquets, 1979.
Sin, seguido de El Despoblador. Tusquets, 1972.

Poesía y teatro

Poemas. (incluye *Whoroscope, Echo's bones, Two poems y Quatre poémes).* Barral,

ALGUNOS ENCUENTROS

"Desde que conozco a Beckett me he preguntado frecuentemente sobre la relación que puede haber entre él y sus personajes."

Por E. M. Ciorán

Para adivinar a ese hombre *separado* que es Beckett, habría que insistir en la expresión "mantenerse apartado", divisa tácita de todos sus instantes, en la soledad y pertinacia subterránea que ella supone, en la esencia de un ser fuera de todo, que prosigue un trabajo implacable y sin fin. El budismo dice de quien busca la iluminación, que debe obstinarse tanto como "el ratón que roe un féretro". El verdadero escritor realiza un esfuerzo semejante. Es un destructor que *aumenta* la existencia, que la enriquece minándola.

* * *

"El tiempo que debemos pasar en la tierra es demasiado pequeño para que podamos ocuparnos de algo más que de nosotros mismos." Estas palabras de un poeta se aplican a todo aquello que rehace lo extrínseco, lo accidental, lo *otro*. Beckett o el arte inigualado de ser uno mismo. Sin embargo, ningún orgullo aparente en él, ningún estigma inherente a la conciencia de ser único: si la palabra *urbanidad* no existiese, habría que inventarla para él. Cosa apenas verosímil e incluso monstruosa: no habla mal de nadie, ignora la función higiénica de la malevolencia, sus virtudes saludables, su cualidad de purgativo. Nunca le he oído vituperar a nadie, amigo o enemigo. Es esa una forma de superioridad por la que le compadezco y por la cual debe inconscientemente sufrir. Si a mí me impidieran maldecir a la gente, ¡qué trastornos y tormentos, qué complicaciones en perspectiva!

* * *

No vive en el tiempo sino paralelamente al tiempo. Por eso nunca se me ha ocurrido preguntarle lo que pensaba de algún acontecimiento particular. Es uno de esos seres que permiten concebir que la historia es una dimensión de la cual el hombre hubiera podido prescindir.

Si fuese como sus personajes, si no hubiese conocido el menor éxito, sería exactamente el mismo. Da la impresión de no desear afirmarse en absoluto, de ser tan ajeno a la idea de triunfo como a la de fracaso. "Qué difícil descifrarle. Qué personaje...", me digo cada vez que pienso en él. En el caso improbable de que no escondiese ningún secreto, seguiría pareciéndome impenetrable.

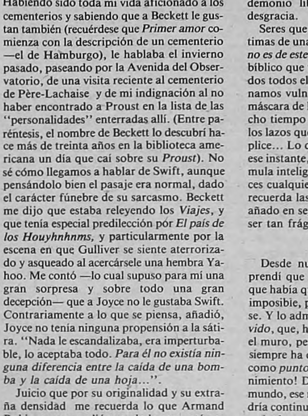
Yo procedo de un rincón de Europa donde los excesos, la confusión, la confidencia, la confesión inmediata, no solicitada, impúdica, son de rigor, donde se sabe todo de todos, donde la vida social se reduce a un confesionario público, donde el secreto precisamente es inimaginable y la locuacidad raya en el delirio.

Ello bastaría para explicar por qué he sufrido la fascinación de ese hombre sobrenaturalmente discreto.

* * *

Pero la urbanidad no excluye la exasperación. Durante una cena en casa de unos amigos, acuciado por preguntas inútilmente técnicas sobre su persona y su obra, se refugió en un mutismo completo y acabó volviéndonos la espalda —o casi—. Antes de que la cena acabara, se levantó de repente y se fue, concentrado y sombrío, como alguien puede estarlo antes de una operación o de un apaleamiento.

Con los escritores que no tienen nada que decir, que no poseen un mundo propio, no se habla más que de literatura. Con él raramente, de hecho casi nunca. Cualquier tema cotidiano (dificultades materiales, problemas de todo tipo) le interesa más, en la conversación, se entiende. En cualquier caso, lo que no tolera son las preguntas como: ¿cree usted que tal obra va a quedar?, ¿qué este o aquel escritor merecen el lugar que ocupan?, ¿quién, de X o Y, sobrevivirá, cuál de los dos es más grande? Las evaluaciones de este tipo le exasperan y deprimen. "¿Qué significa todo esto?", me dijo tras una cena particularmente penosa en la que la discusión degeneró en una grotesca versión del Juicio Final. El evita hablar de sus libros y sus obras de teatro; no le interesan los obstáculos superados, sino los futuros: se identifica totalmente con lo que está escribiendo en cada momento. Si se le pregunta por una de sus obras de teatro, no hablará del fondo, de la significación, sino de la interpretación, de la que imagina hasta los mínimos detalles, cada minuto de la representación, cada segundo casi. No olvidaré fácilmente el brío con el que me explicó un día las exigencias que debe satisfacer la actriz que quiera interpretar *Not I*, donde una voz jadeante domina sola el espacio y acaba sustituyéndolo. ¡Qué brillo en sus ojos cuando *veía* esa boca ínfima y sin embargo invasora, omnipresente! Parecía estar asistiendo a su última metamorfosis, al supremo hundimiento de Pitia...









Habiendo sido toda mi vida aficionado a los cementerios y sabiendo que a Beckett le gustan también (recuérdese que *Primer amor* comienza con la descripción de un cementerio —el de Hamburgo), le hablaba el invierno pasado, paseando por la Avenida del Observatorio, de una visita reciente al cementerio de Père-Lachaise y de mi indignación al no haber encontrado a Proust en la lista de las "personalidades" enterradas allí. (Entre paréntesis, el nombre de Beckett lo descubrí hace más de treinta años en la biblioteca americana un día que caí sobre su *Proust*). No sé cómo llegamos a hablar de Swift, aunque pensándolo bien el pasaje era normal, dado el carácter fúnebre de su sarcasmo. Beckett me dijo que estaba releyendo los *Viajes*, y que tenía especial predilección por *El país de los Houyhnhnms,* y particularmente por la escena en que Gulliver se siente aterrorizado y asqueado al acercársele una hembra Yahoo. Me contó —lo cual supuso para mí una gran sorpresa y sobre todo una gran decepción— que a Joyce no le gustaba Swift. Contrariamente a lo que se piensa, añadió, Joyce no tenía ninguna propensión a la sátira. "Nada le escandalizaba, era imperturbable, lo aceptaba todo. *Para él no existía ninguna diferencia entre la caída de una bomba y la caída de una hoja...*".

Juicio que por su originalidad y su extraña densidad me recuerda lo que Armand Robin me respondió cuando le pregunté por qué, tras haber traducido a tantos poetas, no se había dejado tentar por Zhuang Zhou, el más poeta de todos los sabios. "Lo he pensado muchas veces —me respondió— pero ¿cómo traducir una obra que sólo es comparable al *paisaje* desnudo del norte de Escocia?"

* * *

Desde que conozco a Beckett, me he preguntado frecuentemente (interrogación obsesiva y bastante estúpida, lo reconozco) sobre la relación que puede haber entre él y sus personajes. ¿Qué tienen en común? ¿Es imaginable disparidad más radical? ¿Debemos admitir que, no sólo su existencia, sino la de su propio autor, flota en esa "luz de plomo" de la que habla en *Malone muere*? Más de una de sus páginas me parece un monólogo hecho *después* del final de algún período cósmico. Sensación de penetrar en un universo póstumo, en alguna geografía soñada por un demonio liberado de todo, hasta de su desgracia.

Seres que ignoran si aún están vivos, víctimas de una inmensa fatiga, una fatiga *que no es de este mundo* (por utilizar ese lenguaje bíblico que tanto detesta Beckett), concebidos todos ellos por un hombre al que adivinamos vulnerable y que lleva por pudor la máscara de la invulnerabilidad: no hace mucho tiempo tuve, súbitamente, la visión de los lazos que les unían a su autor, a su cómplice... Lo que vi, lo que sentí más bien, en ese instante, no podría traducirlo a una fórmula inteligible. Sin embargo, desde entonces cualquier palabra de sus personajes me recuerda las inflexiones de una voz... Pero añado en seguida que una revelación puede ser tan frágil y falsa como una teoría.

* * *

Desde nuestro primer encuentro, comprendí que había llegado ante *lo extremo*, que había quizás comenzado por ahí. por lo imposible, por lo excepcional, por la impasse. Y lo admirable en él es que no se ha *movido*, que, habiendo llegado de entrada ante el muro, persevera con el mismo valor que siempre ha demostrado: ¡La situación-límite como *punto de partida*, el final como advenimiento! De ahí ese sentimiento de que su mundo, ese mundo crispado, agonizante, podría continuar indefinidamente, incluso después de que el nuestro desapareciese.

No soy un admirador de la filosofía de Wittgenstein, pero me apasiona el personaje. Todo lo que leo sobre él me conmueve. Más de una vez he encontrado rasgos comunes entre él y Beckett. Dos apariciones misteriosas, dos fenómenos que nos agrada sean tan desconcertantes, tan inescrutables. En los dos la misma distancia de los seres y de las cosas, la misma flexibilidad, la misma tentación del silencio, de la repudiación final del verbo, la misma voluntad de toparse con fronteras jamás presentidas. En otra época les hubiese fascinado el Desierto. Sabemos hoy que Wittgenstein, durante una de sus crisis, pensó seriamente entrar en un convento. En cuanto a Beckett, es fácil imaginarlo hace algunos siglos en una celda totalmente desnuda, sin la menor decoración, ni siquiera el crucifijo. Quien piense que divago, recuerde de la mirada lejana, enigmática, "inhumana" que tiene en algunas fotos.

* * *

Nuestros comienzos cuentan, por supuesto; pero sólo damos el paso decisivo hacia nosotros mismos cuando nos quedamos sin *origen* y ofrecemos tan poca materia para una biografía como Dios... Es y no es importante que Beckett sea irlandés. Pero lo que con toda seguridad es falso, es considerarlo como el "típico anglosajón". En cualquier caso, nada podría disgustarle más. ¿De- "típico anglosajón". En cualquier caso, nabido al desagradable recuerdo que guarda de su estancia en Londres? Sospecho que acusa a los ingleses de "vulgaridad". Este veredicto, que él no ha formulado pero que yo formulo por él, como una síntesis de sus reservas, por no decir de sus resentimientos, yo no podría compartirlo, dado que, por ilusión balcánica quizá, los ingleses me parecen el pueblo más desvitalizado y amenazado, es decir el más refinado, el más civilizado.

Curiosamente, Beckett se siente en Francia como en su casa, cuando en realidad no tiene ninguna afinidad con esa especie de prosaísmo tan francés, o mejor tan parisino. ¿No es significativo que haya traducido al inglés en verso a Chamfort? No todo Chamfort, por supuesto, únicamente algunas máximas. Pero la tentativa, sorprendente por sí misma, casi inconcebible (si se piensa en la ausencia de aliento lírico que caracteriza la prosa esquelética de los moralistas galos), equivale a una confesión, por no decir a una proclamación. Los espíritus secretos revelan siempre, a pesar de ellos mismos, el fondo de su naturaleza. La de Beckett está tan impregnada de poesía que resulta indistinta de ella.

* * *

Le imagino tan voluntarioso como un fanático. Si el mundo se derrumbase, continuaría de trabajo pendiente, sin cambiar de tema. En las cosas esenciales es ciertamente ininfluenciable. Para lo demás, para lo inesencial, se halla indefenso, es probablemente más frágil que todos nosotros, más aún que sus personajes... Antes de redactar estas notas, me había propuesto releer lo que, desde perspectivas diferentes, Meister Eckhart y Nietzsche escribieron a propósito del "hombre noble". No he realizado mi proyecto, pero no he olvidado un solo instante que lo había concebido.

(Traducción de Rafael Panizo)

ACTO SIN PALABRAS

Para dos personajes y un aguijón

Por Samuel Beckett

Nota

Este mimo se representa al fondo de la escena, sobre una plataforma estrecha levantada entre los dos laterales e iluminada intensamente en toda su extensión. De los dos personajes, el primero, A, es lento y poco habilidoso (gags cuando se viste y se desviste), el segundo, B, es preciso y vivo. Por esta razón las dos acciones, aunque B tenga que hacer más que A, tienen, poco más o menos, la misma duración.

Argumento

Sobre el suelo, uno al lado del otro, a dos metros del lateral derecho (visto desde el espectador), dos sacos, el de A y el de B, aquél a la derecha de éste, es decir, cerca del lateral. Al lado del saco B, un pequeño montón de ropas (C), cuidadosamente colocados (chaqueta y pantalón, con un sombrero y un par de zapatos encima). Entra por la derecha el aguijón, estrictamente horizontal. La punta queda inmóvil a treinta centímetros del saco A. Al cabo de un cierto tiempo la punta retrocede, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su sitio, a treinta centímetros del saco. El saco no se mueve. Al poco tiempo la punta retrocede de nuevo, un poco más que la primera vez, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su posición a treinta centímetros del saco. Al cabo de un cierto tiempo el saco se mueve. El aguijón sale.

A, vestido con una camisa, sale a cuatro patas del saco, queda inmóvil, sueña despierto; junta las manos, reza, sueña despierto, se levanta, misma operación, saca del bolsillo de la camisa un pequeño frasco de píldoras, traga una píldora, sueña despierto,, traga una píldora, vuelve a guardar el frasco, sueña despierto, va hasta el montoncillo de ropa, piensa, se viste, piensa, saca del bolsillo de su chaqueta una zanahoria grande mordisqueada, la muerde, mastica brevemente, escupe con asco, vuelve a guardar la zanahoria, piensa, recoge los dos sacos y los lleva, titubeando con el peso, al centro de la plataforma, los deposita en el suelo, sueña despierto, se desnuda, (guarda su camisa), arroja la ropa por el suelo sin importarle cómo, piensa, vuelve a sacar el frasco, traga otra píldora, piensa, se arrodilla, reza, vuelve a entrar a cuatro patas en el saco y queda inmóvil. El saco A está ahora a la derecha del saco B.

Después de un cierto tiempo vuelve a entrar el aguijón subido a un primer soporte de grandes ruedas. La punta queda inmóvil a treinta centímetros del saco B. Poco después la punta retrocede, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su sitio, a treinta centímetros del saco. Al cabo de un cierto tiempo el saco se mueve. El aguijón sale.

B, vestido con una camisa, sale a cuatro patas del saco, se levanta, saca un reloj de bolsillo de su camisa, lo consulta, lo devuelve a su sitio, hace algunos movimientos de gimnasia, consulta de nuevo su reloj, saca un cepillo de dientes del bolsillo y se cepilla con energía los dientes, guarda el cepillo, consulta su reloj, se frota vigorosamente el cuero cabelludo, saca su peine de su bolsillo y se peina, consulta el reloj, va hacia la ropa, se viste, consulta su reloj, saca un cepillo de ropa de su chaqueta y se cepilla con energía la ropa, se quita el sombrero, se cepilla con energía los cabellos, se pone de nuevo el sombrero, guarda el cepillo, consulta el reloj, saca la zanahoria del bolsillo de la chaqueta, la muerde, mastica y traga con apetito, guarda la zanahoria, consulta el reloj, saca del bolsillo un mapa del país, lo consulta, guarda el mapa, consulta el reloj, saca una brújula del bolsillo de la chaqueta y la consulta, guarda la brújula, consulta el reloj, recoge los dos sacos y los lleva, titubeando por el peso, a dos metros del lateral izquierdo, los deposita en el suelo, consulta el reloj, se desnuda (conserva su camisa), hace con sus ropas un montoncillo idéntico al del principio, consulta el reloj, se frota el cuero cabelludo, se peina, consulta el reloj, se cepilla los dientes, consulta y guarda el reloj, entra a cuatro patas en el saco y queda inmóvil. El saco B está ahora de nuevo a la izquierda del saco A, como al principio.

Tiempo vacío de acción

Entra el aguijón, sobre el primer soporte de ruedas seguido a cierta distancia de otro idéntico. La punta queda inmóvil a treinta centímetros del saco A. Poco después la punta retrocede, queda inmóvil un instante, aguijonea el saco, se retira, vuelve a su posición a treinta centímetros del saco. El saco no se mueve. La punta retrocede al poco tiempo de nuevo un poco más que la primera vez, queda inmóvil un instante, aguijonea de nuevo el saco, se retira, recobra su posición a treinta centímetros del saco.

Tiempo vacío de acción

El saco se mueve. El aguijón sale.

A sale a cuatro patas del saco, queda inmóvil, junta las manos, reza.

TELON

POSICION PRIMERA

CBA ←

POSICION SEGUNDA

CAB ←

POSICION TERCERA

CBA ←

HISTORIA DE VIDA

Novelas

Murphy. Lumen, Barcelona, 1970.
Watt. Lumen, 1970.
Molloy. Alianza, Madrid, 1981.
Malone muere. Alianza, 1980.
El Innombrable. Lumen, 1968.
Como es. Lumen, 1982.
Mercier y Camier. Lumen, 1971.
Compañía. Anagrama, Barcelona 1982.

Relatos

Residua. Tusquets, Barcelona, 1981.
Relatos. Tusquets, 1976.
Textos para nada. Tusquets, 1983.
Primer amor. Tusquets, 1979.
Sin, seguido de El Despoblador. Tusquets, 1972.

Poesía y teatro

Poemas. (incluye *Whoroscope, Echo's bones, Two poems* y *Quatre poémes).* Barral, Barcelona, 1970.
Comedias. (recopila **Esperando a Godot, Fin de partida** y **Acto sin palabras n° 1).** Barral 1970.
Comedia, Cascando, Palabras y música. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1971.
Esperando a Godot. Tusquets, 1982.
Pavesas (de próxima aparición en Tusquets Editores).
Film. Tusquets, 1975.

Ensayo

Proust. Nostromo, Madrid 1976; Monte Avila, Caracas, 1976.
Detritus. Tusquets, 1978.
Existe también una edición de **Obras Escogidas,** en Aguilar, Madrid 1978, que contiene **Molloy, Malone muere, El Innombrable, Esperando a Godot, Fin de partida, Acto sin palabras n° 1, y Como es.**
Todas las ediciones se citan por la última fecha de publicación o reedición.

UN IRLANDES ENTRE LOS ARGENTINOS

Por Máximo Soto

Numerosos autores argentinos, sobre todo dramaturgos, son deudores de Samuel Beckett. Pavlovsky lo ha confesado múltiples veces, Gambaro lo hace explícito en sus primeras obras. Pero no sólo está presente en la legión nativa de autores de teatro del absurdo, también puede observarse su influencia en aquellos que cultivaron en algún momento el naturalismo, el realismo, el grotesco. Es posible detectar su contribución en obras tan diversas como las de Cossa, Monti o Viale. La mayoría de nuestros autores sintieron el impacto de *Esperando a Godot*. Ninguno salió indemne. Es que en *Godot* se concentran, y se despliegan, formas inéditas de representación y comprensión de la realidad.

Godot está atravesada por el misterio. Godot, el personaje que no acaba de llegar nunca, ha sido interpretado de infinitas maneras. Ha sido Dios, para algunos que privilegiaron lo religioso. La Libertad, para los presos de diversas cárceles que han convertido la obra en parte inamovible de sus repertorios. El Estado, para quienes ven en Beckett a un continuador de Kafka. Etcétera. Pero, por sobre todas las cosas, ese misterio, esa multiplicidad de lecturas, es la esencia de la obra de arte. Y *Godot* volvió a demostrar que ésta era una verdad incontrastable.

Godot, a partir de sus personajes y situaciones enigmáticas, que —por otra parte— permitían rápidas interpretaciones, distribuyó un nuevo lenguaje escénico, que acaso podría remontarse hasta el *Prometeo* de Esquilo, y sirvió para que en la Argentina se superara la censura y se hablara cuando no se permitía hablar.

Pero en *Godot* también se encuentran las claves de la obra de Beckett. Algunos ensayistas, que desean encontrar en Beckett un artista puro, sin contaminaciones de otras disciplinas que las literarias, suelen recordar que cuando tenía 24 años se encerró a estudiar a Schopenhauer, Kant y la Etica de Geulincx, pero que al poco tiempo descartó tales estudios diciendo: "Estoy poco dotado para las lecturas filosóficas". Frase sólo explicable como ironía en boca de quien, cuando se encontraba con su maestro James Joyce, mantenía una conversación cargada de meditativos silencios. Hasta que Joyce, abruptamente, preguntaba: "¿Cómo el idealista Hume ha podido escribir de la historia?" y Beckett respondía: "Como una historia de representaciones".

En la nota 54 de la *Crítica del Juicio*, Kant, hablando del deleite, considera que la música y la broma merecen contarse más entre las artes agradables que entre las bellas. Y al pensar sobre la risa argumenta que para excitarla debe haber algo *absurdo* y que se trata de *"una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada"*. Este es el *plot*, el argumento básico, de *Esperando a Godot*. Pero también aquí se encuentra la búsqueda de Beckett por divertir al espectador con comedias filosóficas que lo hagan reflexionar ontológicamente. De allí su gusto por la payasada, por la clownería, metáfora perfecta de la situación del hombre en el mundo. Reflexión que hace extrema cuando en *Film* pone al genial Buster Keaton en una errancia infinita, en la persecución de un Otro imposible. Pero, además, en *Godot*, confrontando a Kant está Hegel, repetido tan minuciosamente como Sade por Buñuel en *Nazarín*, cuando, por medio de dos personajes intrusivos, pone en escena la *Dialéctica del amo y el esclavo*.

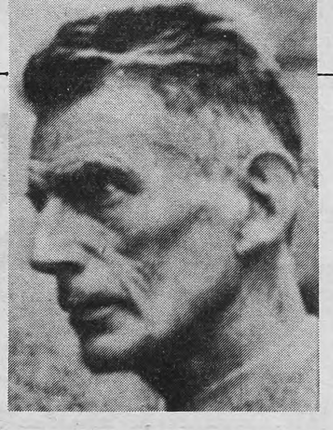
En su pasión por avanzar en su investigación de los extremos, Beckett ha buceado en las formas límites: textos sin palabras, obras de teatro de cinco minutos, guiones de televisión que son poemas abstractos, sketches de radio que son una concentración de significaciones. Quien ha podido escuchar una obra de Beckett, dirigida por Beckett, sabe que consigue la magia de convertir un texto en música de cámara. Como si ciertas ideas de Nietzsche tomaran cuerpo. Como si en tiempos donde la tragedia, por estar demasiado presente en la realidad, ha perdido sentido, lograra resucitarla en su intensidad más plena.

No es necesario memorar que Michel Foucault en su charla inaugural en el Colegio de Francia hizo una invocación a *El innombrable*, y declaró que quería identificarse con ese personaje beckettiano. Ni buscar las esotéricas claves que hicieron que dos lectores apasionados de Kant, Borges y Beckett, fueran reunidos por un premio. Filosofía y literatura son indisociables en los textos de Beckett. Textos que él no explica ni justifica. Textos que son la contracara de su maestro Joyce, el pasaje de la omnipotencia delirante a la humildad extremadamente racional. Textos para meditar, que ponen en jaque la cultura de Occidente, que discuten el saber desde un no saber profundamente sabio.

Apremiados por la realidad, los dramaturgos argentinos hallaron en Beckett una forma de poder seguir haciendo política. Acaso sea tiempo de recobrar de Beckett la posibilidad de debatir múltiples filosofías.







Habiendo sido toda mi vida aficionado a los cementerios y sabiendo que a Beckett le gustan también (recuérdese que *Primer amor* comienza con la descripción de un cementerio —el de Hamburgo), le hablaba el invierno pasado, paseando por la Avenida del Observatorio, de una visita reciente al cementerio de Père-Lachaise y de mi indignación al no haber encontrado a Proust en la lista de las "personalidades" enterradas allí. (Entre paréntesis, el nombre de Beckett lo descubrí hace más de treinta años en la biblioteca americana un día que caí sobre su *Proust*). No sé cómo llegamos a hablar de Swift, aunque pensándolo bien el pasaje era normal, dado el carácter fúnebre de su sarcasmo. Beckett me dijo que estaba releyendo los *Viajes*, y que tenía especial predilección pór *El país de los Houyhnhnms,* y particularmente por la escena en que Gulliver se siente aterrorizado y asqueado al acercársele una hembra Yahoo. Me contó —lo cual supuso para mí una gran sorpresa y sobre todo una gran decepción— que a Joyce no le gustaba Swift. Contrariamente a lo que se piensa, añadió, Joyce no tenía ninguna propensión a la sátira. "Nada le escandalizaba, era imperturbable, lo aceptaba todo. *Para él no existía ninguna diferencia entre la caída de una bomba y la caída de una hoja...*".

Juicio que por su originalidad y su extraña densidad me recuerda lo que Armand Robin me respondió cuando le pregunté por qué, tras haber traducido a tantos poetas, no se había dejado tentar por Zhuang Zhou, el más poeta de todos los sabios. "Lo he pensado muchas veces —me respondió— pero ¿cómo traducir una obra que sólo es comparable al *paisaje* desnudo del norte de Escocia?"

* * *

Desde que conozco a Beckett, me he preguntado frecuentemente (interrogación obsesiva y bastante estúpida, lo reconozco) sobre la relación que puede haber entre él y sus personajes. ¿Qué tienen en común? ¿Es imaginable disparidad más radical? ¿Debemos admitir que, no sólo su existencia, sino la de su propio autor, flota en esa "luz de plomo" de la que habla en *Malone muere*? Más de una de sus páginas me parece un monólogo hecho *después* del final de algún período cósmico. Sensación de penetrar en un universo póstumo, en alguna geografía soñada por un demonio liberado de todo, hasta de su desgracia.

Seres que ignoran si aún están vivos, víctimas de una inmensa fatiga, una fatiga *que no es de este mundo* (por utilizar ese lenguaje bíblico que tanto detesta Beckett), concebidos todos ellos por un hombre al que adivinamos vulnerable y que lleva por pudor la máscara de la invulnerabilidad: no hace mucho tiempo tuve, súbitamente, la visión de los lazos que les unían a su autor, a su cómplice... Lo que vi, lo que sentí más bien, en ese instante, no podría traducirlo a una fórmula inteligible. Sin embargo, desde entonces cualquier palabra de sus personajes me recuerda las inflexiones de una voz... Pero añado en seguida que una revelación puede ser tan frágil y falsa como una teoría.

* * *

Desde nuestro primer encuentro, comprendí que había llegado ante *lo extremo*, que había quizás comenzado por ahí. por lo imposibie, por lo excepcional, por la impasse. Y lo admirable en él es que no se ha *movido*, que, habiendo llegado de entrada ante el muro, persevera con el mismo valor que siempre ha demostrado: ¡La situación-límite como *punto de partida*, el final como advenimiento! De ahí ese sentimiento de que su mundo, ese mundo crispado, agonizante, podría continuar indefinidamente, incluso después de que el nuestro desapareciese.

No soy un admirador de la filosofía de Wittgenstein, pero me apasiona el personaje. Todo lo que leo sobre él me conmueve. Más de una vez he encontrado rasgos comunes entre él y Beckett. Dos apariciones misteriosas, dos fenómenos que nos agrada sean tan desconcertantes, tan inescrutables. En los dos la misma distancia de los seres y de las cosas, la misma flexibilidad, la misma tentación del silencio, de la repudiación final del verbo, la misma voluntad de toparse con fronteras jamás presentidas. En otra época les hubiese fascinado el Desierto. Sabemos hoy que Wittgenstein, durante una de sus crisis, pensó seriamente entrar en un convento. En cuanto a Beckett, es fácil imaginarlo hace algunos siglos en una celda totalmente desnuda, sin la menor decoración, ni siquiera el crucifijo. Quien piense que divago, recuerde la mirada lejana, enigmática, "inhumana" que tiene en algunas fotos.

* * *

Nuestros comienzos cuentan, por supuesto; pero sólo damos el paso decisivo hacia nosotros mismos cuando nos quedamos sin *origen* y ofrecemos tan poca materia para una biografía como Dios... Es y no es importante que Beckett sea irlandés. Pero lo que con toda seguridad es falso, es considerarlo como el "típico anglosajón". En cualquier caso, nada podría disgustarle más. ¿De- "típico anglosajón". En cualquier caso, nabido al desagradable recuerdo que guarda de su estancia en Londres? Sospecho que acusa a los ingleses de "vulgaridad". Este veredicto, que él no ha formulado pero que yo formulo por él, como una síntesis de sus reservas, por no decir de sus resentimientos, yo no podría compartirlo, dado que, por ilusión balcánica quizá, los ingleses me parecen el pueblo más desvitalizado y amenazado, es decir el más refinado, el más civilizado.

Curiosamente, Beckett se siente en Francia como en su casa, cuando en realidad no tiene ninguna afinidad con esa especie de prosaísmo tan francés, o mejor tan parisino. ¿No es significativo que haya traducido al inglés en verso a Chamfort? No todo Chamfort, por supuesto, únicamente algunas máximas. Pero la tentativa, sorprendente por sí misma, casi inconcebible (si se piensa en la ausencia de aliento lírico que caracteriza la prosa esquelética de los moralistas galos), equivale a una confesión, por no decir a una proclamación. Los espíritus secretos revelan siempre, a pesar de ellos mismos, el fondo de su naturaleza. La de Beckett está tan impregnada de poesía que resulta indistinta de ella.

* * *

Le imagino tan voluntarioso como un fanático. Si el mundo se derrumbase, continuaría de trabajo pendiente, sin cambiar de tema. En las cosas esenciales es ciertamente ininfluenciable. Para lo demás, para lo inesencial, se halla indefenso, es probablemente más frágil que todos nosotros, más aún que sus personajes... Antes de redactar estas notas, me había propuesto releer lo que, desde perspectivas diferentes, Meister Eckhart y Nietzsche escribieron a propósito del "hombre noble". No he realizado mi proyecto, pero no he olvidado un solo instante que lo había concebido.

(Traducción de Rafael Panizo)

RIA DE VIDA

Barcelona, 1970.
Comedias. (recopila **Esperando a Godot, Fin de partida y Acto sin palabras nº 1**). Barral 1970.
Comedia, Cascando, Palabras y música. Cuadernos para el diálogo, Madrid 1971.
Esperando a Godot. Tusquets, 1982.
Pavesas (de próxima aparición en Tusquets Editores).
Film. Tusquets, 1975.

Ensayo

Proust. Nostromo, Madrid 1976; Monte Avila, Caracas, 1976.
Detritus. Tusquets, 1978.
Existe también una edición de **Obras Escogidas**, en Aguilar, Madrid 1978, que contiene **Molloy, Malone muere, El Innombrable, Esperando a Godot, Fin de partida, Acto sin palabras nº 1, y Como es.**
Todas las ediciones se citan por la última fecha de publicación o reedición.

UN IRLANDES ENTRE LOS ARGENTINOS

Por Máximo Soto

Numerosos autores argentinos, sobre todo dramaturgos, son deudores de Samuel Beckett. Pavlovsky lo ha confesado múltiples veces, Gambaro lo hace explícito en sus primeras obras. Pero no sólo está presente en la legión nativa de autores de teatro del absurdo, también puede observarse su influencia en aquellos que cultivaron en algún momento el naturalismo, el realismo, el grotesco. Es posible detectar su contribución en obras tan diversas como las de Cossa, Monti o Viale. La mayoría de nuestros autores sintieron el impacto de *Esperando a Godot*. Ninguno salió indemne. Es que en *Godot* se concentran, y se despliegan, formas inéditas de representación y comprensión de la realidad.

Godot está atravesada por el misterio. Godot, el personaje que no acaba de llegar nunca, ha sido interpretado de infinitas maneras. Ha sido Dios, para algunos que privilegiaron lo religioso. La Libertad, para los presos de diversas cárceles que han convertido la obra en parte inamovible de sus repertorios. El Estado, para quienes ven en Beckett a un continuador de Kafka. Etcétera. Pero, por sobre todas las cosas, ese misterio, esa multiplicidad de lecturas, es la esencia de la obra de arte. Y *Godot* volvió a demostrar que ésta era una verdad incontrastable.

Godot, a partir de sus personajes y situaciones enigmáticas, que —por otra parte— permitían rápidas interpretaciones, distribuyó un nuevo lenguaje escénico, que acaso podría remontarse hasta el *Prometeo* de Esquilo, y sirvió para que en la Argentina se superara la censura y se hablara cuando no se permitía hablar.

Pero en *Godot* también se encuentran las claves de la obra de Beckett. Algunos ensayistas, que desean encontrar en Beckett un artista puro, sin contaminaciones de otras disciplinas que las literarias, suelen recordar que cuando tenía 24 años se encerró a estudiar a Schopenhauer, Kant y la Etica de Geulincx, pero que al poco tiempo descartó tales estudios diciendo: "Estoy poco dotado para las lecturas filosóficas". Frase sólo explicable como ironía en boca de quien, cuando se encontraba con su maestro James Joyce, mantenía una conversación cargada de meditativos silencios. Hasta que Joyce, abruptamente, preguntaba: "¿Cómo el idealista Hume ha podido escribir de la historia?" y Beckett respondía: "Como una historia de representaciones".

En la nota 54 de la *Crítica del Juicio*, Kant, hablando del deleite, considera que la música y la broma merecen contarse más entre las artes agradables que entre las bellas. Y al pensar sobre la risa argumenta que para excitarla debe haber algo *absurdo* y que se trata de *"una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada"*. Este es el *plot*, el argumento básico, de *Esperando a Godot*. Pero también aquí se encuentra la búsqueda de Beckett por divertir al espectador con comedias filosóficas que lo hagan reflexionar ontológicamente. De allí su gusto por la payasada, por la clownería, metáfora perfecta de la situación del hombre en el mundo. Reflexión que hace extrema cuando en *Film* pone al genial Buster Keaton en una errancia infinita, en la persecución de un Otro imposible. Pero, además, en *Godot*, confrontando a Kant está Hegel, repetido tan minuciosamente como Sade por Buñuel en *Nazarín*, cuando, por medio de dos personajes intrusivos, pone en escena la *Dialéctica del amo y el esclavo*.

En su pasión por avanzar en su investigación de los extremos, Beckett ha buceado en las formas límites: textos sin palabras, obras de teatro de cinco minutos, guiones de televisión que son poemas abstractos, sketches de radio que son una concentración de significaciones. Quien ha podido escuchar una obra de Beckett, dirigida por Beckett, sabe que consigue la magia de convertir un texto en música de cámara. Como si ciertas ideas de Nietzsche tomaran cuerpo. Como si en tiempos donde la tragedia, por estar demasiado presente en la realidad, ha perdido sentido, lograra resucitarla en su intensidad más plena.

No es necesario memorar que Michel Foucault en su charla inaugural en el Colegio de Francia hizo una invocación a *El innombrable*, y declaró que quería identificarse con ese personaje beckettiano. Ni buscar las esotéricas claves que hicieron que dos lectores apasionados de Kant, Borges y Beckett, fueran reunidos por un premio. Filosofía y literatura son indisociables en los textos de Beckett. Textos que él no explica ni justifica. Textos que son la contracara de su maestro Joyce, el pasaje de la omnipotencia delirante a la humildad extremadamente racional. Textos para meditar, que ponen en jaque la cultura de Occidente, que discuten el saber desde un no saber profundamente sabio.

Apremiados por la realidad, los dramaturgos argentinos hallaron en Beckett una forma de poder seguir haciendo política. Acaso sea tiempo de recobrar de Beckett la posibilidad de debatir múltiples filosofías.

JOSE

Por Matilde Herrera

Apenas producido el golpe militar de 1976, las fuerzas de seguridad secuestraron a Martín Beláustegui —hijo menor de Matilde Herrera y Rafael Beláustegui— junto con su compañera y la pequeña hija de ambos. Poco después, Matilde Herrera abandonó, con su compañero el pintor Roberto Aizenberg, la Argentina para instalarse en París. Ese viaje, que inicialmente iba a durar unos pocos meses, "hasta que las cosas se calmaran", se prolongó por espacio de siete años. Fue precisamente en París donde Matilde Herrera se fue enterando —a través de cartas y noticias indirectas— de la suerte de sus otros dos hijos, Valeria y José, quienes también fueron secuestrados durante la dictadura, y permanecen hasta hoy desaparecidos.

Durante el tiempo transcurrido entre el inicio de su exilio y la desaparición de sus hijos, Matilde Herrera intercambió infinidad de cartas con ellos. Las cartas, según sus palabras, le sirvieron para entenderlos mejor y saber qué era "lo que ellos pensaban" Y "por qué lo pensaban." Durante los años que permaneció afuera del país, intentando averiguar los paraderos de Martín, Valeria y José, decidió que esa historia debía ser contada, "para que no se vuelva a repetir". Durante varios años, dice, llevó la idea en la cabeza. Primero pensó en hacer un texto con las cartas y responderlas, pero consideró que ese procedimiento era demasiado íntimo. Entonces eligió las cartas de su hijo José —"que era el que mejor escribía"— y juntó testimonios y reflexiones alrededor de ellas. Cuando volvió a la Argentina en 1984 se puso a trabajar en ese proyecto. Después de más de dos años —a un promedio de doce horas diarias de trabajo, ocho reescrituras y un libro de cuentos en el medio, *Vos también lloraste*, que también habla de esos años de muerte—, Matilde Herrera concluyó *José*, ese texto que intenta evitar el olvido y la consecuente repetición. Este es un anticipo, exclusivo para **Página/12**, del libro que será editado la próxima semana por *Contrapunto*. Dos cartas componen este fragmento; la primera, fechada en 1977, es enviada por José a Roberto Aizenberg anunciándole la desaparición de Valeria y su compañero, Pepe. En la otra, diez años después, Matilde Herrera le habla a su hijo desaparecido.

23 de Mayo de 1987

Querido Bobby:

Soy José el que te escribe. Lo hago para que recibas una noticia tristísima, y juntes fuerzas para comunicárselo a mamá vos, personalmente. Hace ya diez días que carecemos de noticias de Vale y Pepe. Ya se puede confirmar que cayeron. La Tanita está con Reina en este momento. Te cuento en general cómo se fueron dando los hechos, y porque recién ayer se nos confirmó.

En estos últimos días hubo una serie de caídas muy graves. Podían tener consecuencias hacia ellos. Estuve toda la semana llamando a distintos lados a ver si lo hacía la Petisa, y no tenía noticias. Los problemas empezaron a darse desde el 12/13 de este mes. Finalmente el sábado 21, lo llamé a papá (que había llegado el 20) y le comuniqué que podía haber problemas, y si podía comunicarse con Reina, a ver si sabía algo. Cuando lo llamé ayer, me dijo que Tania estaba con Reina desde el viernes 13. Dice ella que ese día la llamaron diciéndole que en una clínica de Padua se hallaba la hija de Valeria Beláustegui, ella no les creyó y volvieron a llamarla. Finalmente fue y le dijeron que estaba en la comisaría de Padua. Allí fue y le dieron a la Tanita que tenía colgada una cruz. No se sabe nada de los chicos, ni cómo llegó allí la gorda. La casa yo no la conocía, sólo un radio grande de la zona. Lo más posible es que hayan caído a la casa por alguna vinculación con caídas anteriores. Pude hablar bien con papá, y me prometió hacer todo lo posible. Fue a la clínica y a la comisaría, pero no le dijeron nada. También fue a hablar con el párroco de Padua para que se mueva la iglesia. Hoy tramitaba el hábeas corpus. Es inexplicable la actitud de Reina. ¿Cómo no avisó en seguida a papá? Es seguro que si cayeron fue en la madrugada del 13 (seguro no). Papá me dijo que ella no sabía a quién avisar. Con papá hablé sólo por T.E., y a pesar de cómo estaba, me demostró que se iba a mover, además ya se queda acá en el país. Al principio un poco papá negaba que pudiera haber pasado algo, que por ahí era otra cosa. Le remarqué que no.

Querido Bobby, y esto planteáselo bien a mamá, para que se haga todo lo posible: hay posibilidades de que aparezcan. Esto se da en el marco de muchas caídas, imprevistas; y en una situación de mucha presión internacional y de la Iglesia por los derechos humanos. No pueden matar a toda la gente que ha caído en esta racha. Hay posibilidades, y esto se lo remarqué bien a papá. Sinceramente creo que él va a hacer todo lo que esté a su alcance.

Por otra parte, medio en toda esta situación, me "chantajeó" con que hacía algo si yo me iba del país. Suena horrible, pero no lo culpo, porque estaba desesperado. Por supuesto que le dije que sí, que lo principal era salvar la vida de Vale, así que estoy seguro que hará todo lo posible, porque para él era como estar salvándonos a los dos. Al margen de lo que se dio con papá, es posible que tenga que salir por un tiempo (tengamos), pero sólo para poder seguir. Además eso lo veremos de conjunto y no personalmente.

No es ahora el momento de charlar sobre Tania, pero sé que el deseo de Vale es que quedara con mamá. Seguro que para ella será muy necesario y un fuerte estímulo. Dadas esas circunstancias yo no permitiría que quedara con Reina conociendo los deseos de Vale... antes se la sacamos nosotros. Creo que todo se puede arreglar para que quede con mamá.

Bobby querido, éste es un golpe muy grande para todos, hacé todo lo posible para ayudarla a mamá, ve cómo decírselo, acompañala mucho, por favor, Instálense lo antes posible en una casa, ella necesita todo tu afecto. Lo principal es que todavía hay esperanzas. Que ni se le ocurra a mamá venir. Papá puede hacer todo mejor que ella. Además hay que tener en cuenta que ellos tenían en la casa las cartas y demás.

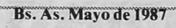
Nosotros estamos bien, no te preocupes. Mantengan las fuerzas, que mamá no se deje vencer, que piense que a pesar de que no aparezcan los chicos, ella tendrá que criar a su nietita, bueno, ustedes, y darle todo el cariño posible.

Yo lo llamo a papá todos los días para ver paso a paso qué hizo y qué se puede hacer. Vos ve como decirle esto a mamá, y si conviene o no leerle la carta. Volveré a escribir pronto.

Un beso muy grande

José

Releo esta carta, y me doy cuenta de que, ¿con qué palabras se puede comunicar una noticia así? Traté de ponerme una coraza, para ser objetivo y claro. Los sentimientos, la angustia, no los puedo transmitir. Quizás por eso esta carta te resulte un poco fría. Un abrazo enorme.



Bs. As. Mayo de 1987

Querido José:

El 30 de mayo se cumplen diez años de tu estar desaparecido. Cuando recibí la tarjeta, fechada tres días antes de tu secuestro, pensé que contenía alguna clave, algún indicio sobre tu futuro. Creíamos que podrías salir del país "por un tiempo, pero sólo para seguir", como decís en tu última carta. Para seguir vivo, para seguir luchando contra el horror, la injusticia social, la barbarie; supuse que lo ibas a lograr.

No imaginé entonces que no te vería más. Poco a poco, a medida que pasaba el tiempo, me di cuenta que no había clave, que tus palabras eran sólo un indicio a nivel inconsciente sobre tu futuro, que nos saludaríamos, quizás para siempre, "por el espejo".

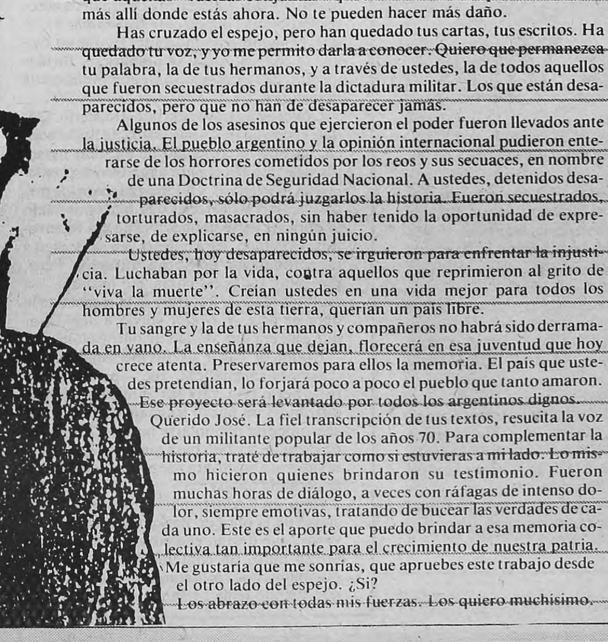
Quedé de este lado. Vos, en ese otro espacio infinito.

Cuando eras un niño, compartíamos con mucho amor la lectura de "A través del espejo". En sus páginas dice Alicia: "¡Qué divertido será cuando me vean aquí a través del espejo, y no puedan agarrarme!"

Eso es lo que quisiera, mi querido, que te vean. Que todos te vean. Sé que aquellas "fuerzas conjuntas" que te llevaron no te pueden alcanzar más allí donde estás ahora. No te pueden hacer más daño.

Has cruzado el espejo, pero han quedado tus cartas, tus escritos. Ha quedado tu voz, y yo me permito darla a conocer. Quiero que permanezca tu palabra, la de tus hermanos, y a través de ustedes, la de todos aquellos que fueron secuestrados durante la dictadura militar. Los que están desaparecidos, pero que no han de desaparecer jamás.

Algunos de los asesinos que ejercieron el poder fueron llevados ante la justicia. El pueblo argentino y la opinión internacional pudieron enterarse de los horrores cometidos por los reos y sus secuaces, en nombre de una Doctrina de Seguridad Nacional. A ustedes, detenidos desaparecidos, sólo podrá juzgarlos la historia. Fueron secuestrados, torturados, masacrados, sin haber tenido la oportunidad de expresarse, de explicarse, en ningún juicio.



Ustedes, hoy desaparecidos, se irguieron para enfrentar la injusticia. Luchaban por la vida, contra aquellos que reprimieron al grito de "viva la muerte". Creían ustedes en una vida mejor para todos los hombres y mujeres de esta tierra, querían un país libre.

Tu sangre y la de tus hermanos y compañeros no habrá sido derramada en vano. La enseñanza que dejan, florecerá en esa juventud que hoy crece atenta. Preservaremos para ellos la memoria. El país que ustedes pretendían, lo forjará poco a poco el pueblo que tanto amaron. Ese proyecto será levantado por todos los argentinos dignos.

Querido José. La fiel transcripción de tus textos, resucita la voz de un militante popular de los años 70. Para complementar la historia, traté de trabajar como si estuvieras a mi lado. Lo mismo hicieron quienes brindaron su testimonio. Fueron muchas horas de diálogo, a veces con ráfagas de intenso dolor, siempre emotivas, tratando de bucear las verdades de cada uno. Este es el aporte que puedo brindar a esa memoria colectiva tan importante para el crecimiento de nuestra patria. Me gustaría que me sonrías, que apruebes este trabajo desde el otro lado del espejo. ¿Si?

Los abrazo con todas mis fuerzas. Los quiero muchísimo.